



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zawsze jest jakieś "ale" : "Pinokio", czyli co to znaczy "wyjść na ludzi"?

Author: Tadeusz Sławek

Citation style: Sławek Tadeusz. (2015). Zawsze jest jakieś "ale" : "Pinokio", czyli co to znaczy "wyjść na ludzi"?. W: M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter (red.), "Balaghan : mikroświaty i nanohistorie" (S. 331-347). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tadeusz Sławek

Uniwersytet Śląski

Zawsze jest jakieś *ale* *Pinokio*, czyli co to znaczy „wyjść na ludzi”?

Jam — lalka. W mych kolczykach szkli się zaświat
dżdżysty,

Suknia jawą atlasu ze snem się kojarzy.

Lubię fajans mych oczu i zapach kleisty

Farby, rumieńcem śmierci młodzącej mat twarzy.

B. Leśmian: *Lalka*

1.

Wszystko zaczyna się od braku. Dom nie jest domem, ten, który miał być synem, zachowuje się jak hultaj. „Domem Gepetta był pokoik na parterze [*stanzina terrena*], oświetlany przez małe okienko pod schodami. O bardziej lichym umeblowaniu byłoby trudno: kiepskie krzesło, rozchwiane łóżko i rozklekotany stół”¹. Ledwie co wystrugany z kawałka drewna pajac: „już zaczyna[sz] lekceważyć własnego ojca” (P, 15). Ale chodzi nie tylko o brak, lecz również o sposób radzenia sobie z nim. (Nieobecne) przedmioty zastąpione zostają przez ich (obecny) naśladowczy wizerunek. *Mimesis* włada tą rzeczywistością, uzupełniając jej niedostatki. Oto dalszy ciąg opisu pokoju stolarza: „Na ścianie w głębi widać było kominek z ogniem na palenisku, lecz ogień był namalowany, a obok ognia namalowany był również garnek, w którym wesoło wrzało i dobywał się z niego obłok dymu, który wyglądał jak prawdziwy [*che pareva fumo davvero*]” (P, 13). Prawdziwy kształt świata wymyka się

¹ C. Collodi: *Pinokio. Historia pajacyka*. Tłum. J. Mikołajewski. Warszawa 2011, s. 13. Dalsze cytaty pochodzą z tegoż wydania i opatrzone będą literą P wraz z numerem strony.

i wszystko staje się grą pozorów. Ale — jak okaże się w opowieści Colodiego — to, co uznajemy za „prawdziwy” kształt rzeczywistości, staje się boleśnie i dokuczliwie „prawdziwe”, będąc niczym innym, jak tylko przyjętym sposobem widzenia świata. Ustanawia on porządek, który pozwala na poruszanie się w świecie, ocenianie zachodzących w nim zdarzeń, zabieganie o własne sprawy bez wnikania w to, jak rzeczy te przedstawiają się w istocie. Takie porządkujące spojrzenie (będące faktycznie „gapieniem się”) i wynikające z niego postępowanie traktuje świat jako „oczywisty”, przy czym „oczywistość” ta nie jest początkiem namysłu, nie ma prowadzić do zmian, lecz przeciwnie — uznając za-stany stan rzeczy za nienaruszalny, bowiem **naturalny i zdroworozsądkowy**, zabiega o utrwalenie *status quo*.

2.

Stawką nie jest **zrozumienie** rzeczywistości, lecz przymyślnie sprawne w niej operowanie. To stan, który określilibyśmy jako chorobę społeczeństwa. Wszak „zdrowie polega na zdolności organizmu do ciągłego modyfikowania norm określających jego funkcjonowanie”². W tej osobliwej sytuacji nie-zdrowia, choroby cieszącej się społecznie uznanym statusem „zdrowia”, nad biegiem wydarzeń władzę sprawują ci, którzy niewiele wysiłku włożyli w zrozumienie świata, natomiast wyrachlają się z gotowymi sądami na jego temat. To „gapie i próżniaki” (*i curiosi e i bighelloni*). Ich cechą jest to, że — jak odkrył to Lampedusa — „nigdy nie będą chcieli się zmienić z tej prostej przyczyny, że uważają się za doskonałych; ich różność jest silniejsza od ich nędzy”³. Doskonałości reprodukowanych na ścianie przedmiotów mających zastąpić przedmioty materialne odpowiada doskonałość „gapiów i próżniaków” zastępujących tych, którzy podejmują wysiłek zrozumienia, czyli zmieniania świata. *Mimesis* staje się mimikrą; to, co przedstawione, ma umożliwić dostosowanie się do obowiązującego porządku, powstrzymać ewentualny sprzeciw, zapobiec zmianie. Co zwiemy *mimesis* to w istocie skomplikowana struktura technik dostosowawczych oraz niezbędnych mechanizmów kontroli i przymusu. „W skład »mimetyczności« wchodzi: prawo — z zasadą odpowiedzi złem na zło [...]; »brak niepokojenia« przez dany obiekt, tu dominuje formuła zakazów:

² R. Esposito: *Terms of the Political. Community, Immunity, Biopolitics*. Transl. R. Welch. New York 2013, s. 96. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłum. T.S.

³ G. Tomasi di Lampedusa: *Lampart*. Tłum. Z. Ernstowa. Warszawa 1963, s. 192.

nie zabij, nie kłam, nie kradnij, a nie będziesz zabijany itd.; zasada etyczności — czyn dobro, a odpłacą ci dobrem”⁴. *Pinokio* to opowieść z jednej strony o silnej władzy tych procedur (pajacyk ciągle ulega iluzji), z drugiej zaś o tym, że w dalszej perspektywie wspomniane procedury służą nadwyrażaniu prawa i nadużywaniu etyczności (Kot i Lis przedstawiają się jako modelowe figury cnoty, „Jakie to szlachetne osoby, pomyślał Pinokio” (P, 53), będąc w istocie jej zaprzeczeniem).

3.

W całej opowieści nie znajdziemy śladów, jakoby stolarski mistrz Gepetto był wytrawnym malarzem, zdolnym do tworzenia na ścianie wizerunków wyglądających „jak prawdziwe” rzeczy. Skąd zatem wzięły się owe malowidła, jednocześnie prawdziwe (w swym kunszcie od-malowywania fizycznych przedmiotów) i zwodnicze (przedmioty te wprowadzają „w błąd”, jak zostały zmylone mimetyczną biegłością Zeuksisa wróble zlatujące się do namalowanych przez niego winogron)? **Wydaje się** (i my musimy pozostać wśród dyskursów usiłujących dotrzymać kroku zawsze niejednoznacznym i niepojedynczym prawdom), że możliwe są dwie odpowiedzi, w pewnym miejscu łączące się z sobą. Pierwsza: obrazy przedstawione na ścianie to jedynie projekcja, wyświetlony na ciemnym i splekanym murze rzeczywistości „film” wyobrażeń, marzeń jednostki o tym, jak mogłoby wyglądać jej życie. Świat projektowany dramatycznie różni się od rzeczywistego, chociaż przedmioty stanowią obiegowe sprzęty codzienności. Głodni nagle dostrzegają jedzenie, żywią się nim, stąd i druga odpowiedź: projekcja ta jest zastępczym światem godziwego życia, niejako „zakodowanym” w przestrzeni społecznej przez schematy organizujące życie. Głodni zostają „nasyceni”, na jakiś czas uspokojeni, a życie wydaje im się znośne. Oba te domysły łączy projekcyjny charakter wywoływanych obrazów, przy czym w pierwszym przypadku chodzi o grę indywidualnej wyobraźni, podczas gdy w drugim o imaginarium zbiorowe, którego zadaniem jest „nasycić” faktycznie niespełnialne wyobrażenia jednostek o godziwym życiu. „Godziwym”, a zatem takim, w którym mamy wystarczająco sił i możliwości, aby nie godzić się na zastany stan rzeczy. Tymczasem, paradoksalnie, stan ów wytwarza mechanizmy zastępczej satysfakcji mające zapobiec owej niezgodzie. W ten sposób

⁴ S. Symotiuk: *Kultura. Cywilizacja. Barbarzyństwo. Eseje historiozoficzne*. Lublin 2014, s. 158.

mamy wrażenie życia godziwego toczącego się w nie-godziwym (acz niegodziwości tej na ogół nie postrzegamy) świecie.

4.

Nieszczęścia Pinokia wynikają z braku dystansu niezbędnego do tego, by *spostrzec*. Wszystko, co czyni, to pozbawione zastrzeżeń „wchodzenie” w sytuację, w których jego własne pragnienia upatrują szans spełnienia z siłą pozbawiającą krytycznej refleksji. Tym sposobem to, co miało być źródłem satysfakcji, staje się niewolącym spętaniem. Nieвозмоść przekroczenia takich układów mających jak najprostszą drogą doprowadzić do spełnienia zamiarów sprawia, że stajemy się, jak Pinokio, w gruncie rzeczy biernymi uczestnikami napisanych z góry scenariuszy zabiegającymi, być może mimowolnie, o utrzymanie *status quo*. Dlatego Pinokio mimo wszelkich przygód i wędrówek pozostaje istotą „spokojną”, niewzruszenie popełnia te same błędy. Mówimy o tym, pamiętając, że Stefan Symotiuk trafnie opisał człowieka niespokojnego, *homo inquietus*, jako tego, który dysponuje siłą przekraczania prostych układów, siłą dającą mu „dystans w stosunku do tych sprzężeń i kreacji, zapobiegając, aby stał się nowym gorsetem krępującym go we własnych twórcach”⁵. Nie chodzi jednak o radykalne odrzucenie takich „mimetycznych” mechanizmów, lecz głównie o to, że skutkiem ich działania jest pozbawienie jednostki odpowiedniego dystansu, a zatem swoista ślepotą egzystencjalna. Fałszywa ślepotą sprawia, że nie dostrzegam mankamentów zastanego stanu świata i dzięki temu mogę „dostrzec” w nim wygodne miejsce dla siebie. Ślepy Kot, jeden z negatywnych bohaterów opowieści Collodiego, potrafi znakomicie zadbać o swoje interesy, dosłownie i metaforycznie zaspokoić swój głód; by to uczynić, musi zadbać o to, by zniknęli ci, którzy „widzą” naprawdę, czyli dążą do przeciwstawienia się światu, tylko w ten sposób mogą bowiem pozostać w jego dobrej służbie. Gdy kos pragnie ostrzec Pinokia przed podstępami Lisa i Ślepego Kota, ten ostatni „jednym susem rzucił się na niego i nie dając mu nawet zawołać »oj!«, w mig pożarł go z piórami i wszystkim, co miał. A kiedy już go połknął i otarł pyszczek, zamknął oczy i znów udawał ślepcę” (P, 49).

⁵ Ibidem, s. 137.

5.

Mechanizmy „mimetyczne” nie regulują życia jednostek, lecz stanowią istotną siłę życia publicznego. To, że sprawa może dotyczyć imaginarium społecznego, podpowiada nam także znakomity ilustrator wydania włoskiego Roberto Innocenti, który ignoruje wspomniane projekcje *al fresco* i przedstawia nam jedynie zbliżenia odrapanej, popękanej szarej, kamiennej ściany. Mechanizmy rządzące nasze życie społeczne wytwarzają zaspokajające namiastki, zachowujące wymogi piękna, lecz zwodnicze, które, współgrając z wyobrażeniami jednostki, tworzą pewną zinternalizowaną sferę buforową. Jesteśmy w niej w stanie żyć „naprawdę”, chociaż „prawdziwość” tego życia karmiona jest iluzjami. Co Umberto Eco nazwał „skurczem ikonicznym”, pozwala maszynie społecznych schematów wykorzystać indywidualne pragnienia jednostek, po to aby osiągnąć wrażenie zadowolenia i sytości. Indywidualizm i społeczeństwo uczestniczą w spektaklu złudzeń przybierających pozory rzeczywistości. Tu wkraczamy w domenę polityki: „[...] być może kłopot z ustaleniem, jak bardzo obrazy mogą nas zwodzić, jest tym samym, na który natrafiamy w obliczu kłamstw Władzy”⁶.

6.

Polityka jawi się jako sztuka tworzenia iluzji godziwego, sytego życia; obrazy, które projektuje, składając niespełnialne obietnice. Namalowane palenisko i dymiący garnek z posiłkiem spełniają funkcję sfery buforowej, w której jednostka prowadzi w miarę uporządkowane życie, nie kwestionując zastanego stanu rzeczy tak długo, jak długo możliwe jest utrzymywanie życia biologicznego na pewnym poziomie minimalnego nasycenia. Mechanizm polityki polegać więc musi na maksymalnym przedłużaniu okresu, w którym nie dochodzi do rozzarowania jednostki jej własnym losem, zatrzymania jej dotychczasowego biegu życia. Dlatego głód odgrywa tak wielką rolę w opowieści Collodiego. Jest dotkliwym brakiem odczuwalnym jako najgłębsza wewnętrzna ułomność i krzywda („Ach, głód to taka straszna choroba!”, P, 25),

⁶ U. Eco: „Realistyczna iluzja”. W: Idem: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*. Tłum. J. Wajs. Warszawa 2012, s. 79. W tym samym tekście Eco nazywa skurczem ikonicznym „naiwność każącą brać za obiektywnie wierne wszystko, co jest w jakiś sposób »rozpoznawalne«”. Ibidem, s. 79.

a jednocześnie jest tęsknotą i marzeniem o zaleczeniu owego braku. Jak długo udaje się zasklepić brzegi tej rany, tak długo jednostka pozostaje wierna swojemu losowi, nie opuszcza przestrzeni dotychczasowego ładu. Głód zagraża samym podstawom naszych wyobrażeń o sobie jako o pewnym odrębnym, „wyższym”, „uprzywilejowanym” projekcie egzystencjalnym, bezlitośnie bowiem ujawnia zwierzęcość naszego bytowania (wszak jesteśmy głodni „jak wilk”). Ten splot nagle wyjadającej nas od wewnątrz zwierzęcości i rozczarowania dotychczasowymi złudzeniami życia „po ludzku” okazuje się zabójczy dla panującego stanu rzeczy. Początek rozdziału piątego nie pozostawia cienia złudzeń (którym czytając, nieustannie podlegamy, można nawet rzec, że jako czytelnicy jesteśmy specjalistami od złudzeń):

Zaczęło się ściemniać, a Pinokio nagle uświadomił sobie, że nic jeszcze nie jadł. Zassało go w brzuchu, a wkrótce poczuł apetyt. Lecz u dzieci apetyt ma długie nogi, więc po kilku minutach przeszedł w głód, a głód w mgnieniu oka okazał się wilczy [*una fame da lupo*] i można nim było obdzielić kilku takich chłopców jak on. Biedny Pinokio natychmiast podbiegł do paleniska z wrzącym garnkiem i już chciał podnieść pokrywkę, żeby zobaczyć, co się w nim gotuje, ale garnek był namalowany na ścianie. Możecie sobie wyobrazić rozczarowanie pajacyka. Jego nos, który i tak był już długi, urosł o cztery palce, albo i więcej.

P, 23

Działanie sztuki polega na tym, że zdradza ideę funkcjonalnej i praktycznej użyteczności oraz uwodzi, stwarzając tejsze użyteczności pozory.

7.

Wróżka posłuży się mimetyczną reprezentacją jedzenia, gdy zechce udzielić pajacykowi karcącej lekcji, której istotę dałoby się przedstawić następująco: kto nie pracuje, nie tylko nie będzie jadł, to byłoby zbyt proste — zostanie skazany na sycenie się obrazami jedzenia, ich trójwymiarowymi substytutami, jakby zamiast potrawy miał zaspokoić głód jej reklamowym wizerunkiem z *papier mache*. Namiastki rzeczywistości chcą zmienić nasz sposób myślenia o tejsze rzeczywistości. Ślimak przynosi osłabionemu z głodu pajacykowi obfite śniadanie: „Na widok takiego bogactwa pajacyk poczuł się podniesiony na duchu. Lecz jakie było jego rozczarowanie, gdy już na początku ucztę stwierdził, że chleb

jest z gipsu, kurczak z papieru, cztery morele z alabastru, a wszystko było pomalowane jak żywe" (P, 143). Nieprzerwanie w opowieści Collo-diego trwa gra pozorów i złudzeń, które już konstytuują występne, lecz typowe sposoby organizacji rzeczywistości, w których silny wykorzystuje podstępnie słabszego, już to służą celom dydaktycznym: chcą nas zwieść jak najdobitniej, doprowadzić do kresu i ostateczności (głodny Pinokio pada zemdlony na ziemię obok tacy z fałszywym śniadaniem) po to, abyśmy mogli zorientować się, jak bardzo tkwimy w błędzie.

8.

Głód jest brakiem dramatycznym, rewolucyjnym, ponieważ kładzie kres, a przynajmniej poważnie zagraża władzy świadomości i kwestionuje władztwo rozumowej kontroli. Jest buntowniczą nieokiełznaną siłą, „ma długie nogi”, jest „wilczy”, atakuje stadem, i do stada należy (można nim „obdzielić kilku chłopców”). Głodny należy do wielkiej komunii głodnych; głód to brak, którym można obdzielić wielu. Jest to coś, co narasta w naszym wnętrzu i zawłaszcza coraz większe terytorium, co rozprzestrzenia się i rozrasta niczym rewolucyjny pożar. Teraz buforowa strefa przygotowana przez zorganizowany stan rzeczy już nie wystarcza; okazuje się złudzeniem, którego skuteczne oddziaływanie nagle dobiega kresu. Załamuje to dotychczasowy porządek naszego życia, jakby nasze istnienie doszło do ściany, i dotychczasowa daleka perspektywa teraz okazywała się ślepą uliczką. Urządzenie rzeczywistości zapewniające nam godziwe życie okazuje się produkcją typu *trompe d'oeil*.

9.

Możemy sobie jedynie próbować wyobrazić tę sytuację, w której nasze bytowanie zostaje nagle powstrzymane w swym toku, sytuację będącą w istocie namiastką śmierci. Obydwa te aspekty są istotne. Collodi pisze, *figuratevi come restò*, dając nam do zrozumienia, że szok egzystencji nagle doświadczonej narastającego w jej wnętrzu braku („głód stawał się coraz większy, rósł bez ustanku”; P, 23) jest jedynie do **wyobrażenia**, a zatem pokonuje rozumowe objaśnienia i eksplikacje. Zatrzymanie biegu naszego dotychczasowego życia (a tak mogłaby brzmieć robocza definicja głodu) nie oznacza stagnacji. Wręcz prze-

ciwnie prowadzi do nerwowych i nieopanowanych ruchów: pajacyk „zaczął biegać po izdebce, zaglądać do wszystkich szuflad i wszystkich schowków” (P, 23), a wreszcie wyprowadza go na ulicę — „Jako że jego ciało skarżyło się bardziej niż zwykle i nie wiedział już, jak je uciszyć, postanowił wyjść z domu i pobiec do pobliskiego miasteczka...” (P, 23). Głód to rozbieżność między tym, co nazywam „mną” a ciałem, które całkiem niesłusznie określam jako „moje”. Brak, o którym mówimy jako o głodzie, jest niszczycielskim wyzwoleniem ciała, którego nie daje się już „uciszyć”. Teraz to nie my „wymyślamy” ciało, pacyfikując je uporzędkowanymi rolami do odegrania; teraz ciało wyzwala się i staje się „obnażonym niepokojem”⁷.

10.

Nic dziwnego, że „gapie i próżniaki” mają tyle do powiedzenia w tej opowieści. Wszak to oni zabiegają o to, by ład nie został zakłócony, są jego nieświadomymi strażnikami. A ponieważ porządek jest gwarantem spokoju ich istnienia w obrębie buforowej strefy imaginarium godziwego życia, gdzie brak jest powstrzymywany i trzymany na uwięzi, jest naturalne, że zwrócą się o pomoc do władzy i uruchomią mechanizm policyjnej akcji. Po ich interwencji żandarmi pochwycają Gepetta, bowiem w oglądzie gapiów i próżniaków stary stolarz karcący drewnianego pajacyka jest „potworem”, strasznym typem (*omaccio*). Jak mówią żandarmom: „Ten potwór Gepetto stłukłby go na kwaśne jabłko”. I szybko dodają: „Ten Gepetto tylko wygląda na miłego człowieka! Ale dla dzieci to prawdziwy tyran” (P, 19). Świat jawi się jako sekwencja sytuacji, które albo (po pierwsze) są od początku konstruowane jako gra mająca wywołać złudzenia, z których korzysta zarządzający ową sytuacją (to *casus* Lisa i Kota, oszustów niejako „zawodowych”, działających od początku z rozmysłem i w złej wierze; podobnie Knotek zwany „fałszywym przyjacielem”, *un falso amico*; P, 161) albo (po drugie) w dobrej wierze kształtują się tak, iż kompromitują pozornie praworządne procedury (jak w przypadku żandarmów zabierających, w swoim przekonaniu całkowicie słusznie, faktycznie zaś pomyłkowo, Gepetta na posterunek). Między gapiami i próżniakami z jednej strony, a instytucjami porządku społecznego z drugiej rozciąga się przestrzeń indywidualnego bytowania, a ponieważ przestrzeń ta jest wąska, zapewne lepiej powiedzieć, że indywiduum bytuje **na granicy** tych dwóch sfer.

⁷ J.L. Nancy: *Corpus*. Tłum. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 10.

11.

Dom „wygląda” na dom, pajac „wygląda” na dziecko, stary stolarz „wygląda” na miłego. Na samym początku opowieści mistrz Czereśnia nie może pojąć, że przemawia do niego coś, co „wygląda” na kawałek drewna. Gapie i próżniaki padają ofiarą strategii podejrzenia: zakładają, że rzeczywistość jest grą iluzji, w której wszystko odczytywać się powinno na odwrót, a więc miły starszy pan nie może nie być okrutnym satrapą. Ale w istocie nim nie jest, JEST miłym starszym panem, a jego dom, nie „wyglądający” (w opinii gapia i próżniaka) na dom JEST domem; drewniany manekin JEST synem, choć nie „wygląda”. Ubolewają nad jego losem („Biedny pajacyk!”), lecz nie widzą w nim syna, którego ojciec chciałby należycie wychować. Wszak, jak sam powie: „tyle się natrudziłem, żeby wyszedł na ludzi” (P, 19). Światem rządzi „wrzawa” wielu słów (*tanto issero e tanto fecero*), która powoduje, że gubią się nasze intencje, i wręcz musimy zrezygnować z prób ich objaśnienia. Efekt tej wrzawy to przekonanie, że świat nie jest, jaki jest w swej oczywistości, lecz jaki się **wyduje** w przyjętym oglądzie rzeczy. Nie dziwi zatem, że metaforą tej sytuacji jest teatr marionetek; także i główny bohater opowieści jest „pajacykiem”, „lalką” obsadzoną w roli figury ludzkiej. Trafniej rzec, że drewniana kukielka, która dopiero „ma wyjść na ludzi”, z góry, niejako awansem, postępuje jak człowiek, dopuszczając się niecných czynów. Bycie człowiekiem w poważnym, a nie obiegowym, sensie, wyznaczonym przez gadaninę gapiów i próżniaków, oznaczałoby zatem nie więcej, jak tylko zdążanie do tego celu, znajdowanie się w drodze, nigdy niewywieńczone ostatecznym powodzeniem. Człowiek jest próbą człowieka. Gdy uzna się za skończonego i gotowego, niewymagającego pracy nad sobą (a za takiego chce uchodzić Pinokio, rezygnując z uczęszczania do szkoły), staje się nieludzki.

12.

Od „Wielkiego Teatru Marionetek” wszystko się zresztą zaczyna. Gdy sprzedawczy podręcznik kupiony z wielkim wyrzeczeniem przez Gepetta Pinokio wejdzie do namiotu, stanie się natychmiast częścią „drewnianej rodziny” Arlekina i Poliszynela. Ale odzyskanie utraconego kuzyna zakłóca przyjęty porządek rzeczy; wzruszenie niesie z sobą bezład, tymczasem komedia świata musi się grać dalej. *Vogliamo la commedia*, „chcemy przedstawienia” (P, 41) to powtarzający się okrzyk

dający obraz rzeczywistości. Wspólnota braci z drewna (*fratelli di legno*), zrywając przedstawienie, zakłóca spokój ludzi z krwi i kości. Aby „wyjść na ludzi”, nie wolno wykraczać poza przepisane dla świata sposoby jego urządzania. To lalki zachowują spontaniczną serdeczność, gdy człowiek (jak publiczność w teatrze marionetek Collodiego) kapryśnie podporządkowuje wszystko swoim planom. Podobnie Hans Christian Andersen w opowieści o „dyrektorsze teatru marionetek”, który zapragnął, by lalki ożyły, stały się ludźmi, bowiem wtedy dopiero uzna się za najszczęśliwszego z ludzi. Spełnione marzenie okazuje się koszmarem: ożywione marionetki domagają się wyłącznie głównych ról, i „było to wszystko jak butelka pełna much, a ja byłem w środku. Opadłem z sił, straciłem głowę, odczuwałem kompletną beznadzieję, jakbym się znalazł pośród jakiegoś nowego rodzaju ludzkiego...”⁸. Dopiero powrót lalek do ich pierwotnego stanu drewnianej rodziny przywraca szczęście nieszczęsnemu dyrektorowi. Jego westchnienie jest wymowne: „nigdy więcej nie zapragnę, żebyście byli z krwi i kości”. Daje do myślenia. Aby „wyjść na ludzi”, musimy wziąć poważnie pod uwagę to, co nie-ludzkie, mechaniczne, zwierzęce, roślinne. Dopiero wtedy będzie można zacząć myśleć człowieka.

13.

Nos Pinokia rośnie w chwili kłamstwa, ale trzeba zauważyć, że kłamstwo to nie musi być jego autorstwa. Gdy rzeczywistość okazuje zwodniczość strefy bezpieczeństwa, gdy obietnica godziwego życia zdradza swą iluzoryczność, wtedy przestajemy mieścić się w tym, co do tej pory uznawaliśmy za „siebie”, dostrzegamy wszelkie ograniczenia „siebie” jako figury mieszczącej się w przyjętym porządku rzeczy. Czytaliśmy o tym, że pajacyk spostrzegłszy, że kuchnia jest jedynie namalowanym jej wizerunkiem, jest nie tylko „rozczarowany”, ale „Jego nos, który i tak był już długi, urósł o cztery palce, albo i więcej” (P, 23). Rosną także uszy Pinokia, który wizytę w Krainie zabawek przypłaci tym, że stanie się, „jak wszystkie leniwe dzieci” (P, 160), osiołkiem. Przemiany te z jednej strony akcentują płynny charakter rzeczywistości (Pinokio znajduje się w trakcie przemiany w chłopca, ale proces ten podlega zakłóceniom, częściowym metamorfozom; pajacyk stanie się nie tylko osłem, ale wręcz bębniem; P, 172); z drugiej — wskazują na cie-

⁸ H.Ch. Andersen: *Baśnie i opowieści*. Tłum. B. Sochańska. T. 3. Warszawa 2012, s. 194.

lesne przekształcenia, jako sposób wykraczania poza określone wzorce i miary: nos jest dużo za duży, uszy sporo za długie — to swoiste manery wychodzenia „z siebie”. Inaczej niż u Gogola, gdzie nos odrywa się od twarzy majora Kowalewa, by prowadzić własne życie („zobaczył go nareszcie: nos stał na boku; twarz schował zupełnie w wielkim stojącym kołnierzu i modlił się z wyrazem głębokiej pobożności”⁹), nos drewnianego pajacyka staje się przedłużeniem ciała, wypustką, organem penetrującym rzeczywistość, jest jak narośl, której „nie można w żaden sposób zlikwidować”¹⁰. Gdy zoślały Pinokio i jego towarzysz chcą się poskarżyć, „zamiast jęków i szlochów wydawali z siebie ośle ryki” (P, 164). Zarówno oszukańczy świat, jak i nienaprawialna słabość indywiduum sprawiają, że traci ono głos, stając się albo (jak Gepetto we wspomnianej wyżej scenie) bezsilną ofiarą zastanego porządku rzeczy i gadaniny próżniaków i gapiów, albo bezimiennym i milczącym uczestnikiem grupy przez ów porządek wyzyskiwanej: „Kiedy potem ci biedni chłopcy, bawiąc się bez przerwy, a nigdy nie ucząc, stawali się stadem osłów, wówczas on, wesoły jak skowronek, brał ich w posiadanie i woził na jarmark i targi na sprzedaż. W ten sposób w kilka lat zarobił mnóstwo pieniędzy i został milionerem” (P, 166).

14.

Kiedy zwiedzeni sądami gapiów i próżniaków żandarmi prowadzą Gepetta do aresztu, ten „nie znajdując słów na swoją obronę, płakał jak bóbr, a po drodze do więzienia jękał się i szlochał...” (P, 19). Jeszcze jeden brak, którego nie możemy nie zauważyć — wobec rządzącej światem i sposobami organizacji naszego bycia razem (żandarmi) „wrzawy” pozostajemy bez słowa, i pozostaje nam tylko szloch i bezradne jękanie (*balbettare*). Wszystkie nasze roszczenia, nawet te najszlachetniejsze (jak wychowanie „na ludzi”, choć i ono zaczyna się, jak widzieliśmy, od mocnego zakotwiczenia w sferze podtrzymywania biologicznego życia jednostki), okazują się teraz nie do obrony i stają bezradne i bezbronne wobec prawa, które przecież zostało nominalnie powołane po to, by je ochraniać. Píše Nancy, że „ciało przekracza język tym czymś, co jest właściwie niczym i nie ma żadnego znaczenia”¹¹.

⁹ M. Gogol: *Nos*. Tłum. J. Tuwim. W: M. Gogol: *Utwory wybrane*. T. 2. Warszawa 1951, s. 121.

¹⁰ J.L. Nancy: *Corpus...*, s. 21.

¹¹ *Ibidem*.

W takiej sytuacji bohater Sterne'a wybiera inne wyjście: rezygnuje z języka na rzecz gestów — przykłada palce do przegubu pięknej gryzетки, przystępując do mierzenia jej pulsu. Ambasadorowie wrzawy świata podejmą swe zwyczajowe działanie polegające na przyzywaniu rzekomo pogwałconych wzorców zachowania: „Jakżebyś się uśmieł i ile namoralizował nad moim zawodem! Byłbyś się śmiał i moralizował dalej, a ja — wierz mi, mój drogi Eugeniuszu — powiedziałbym: istnieją na tym świecie gorsze zajęcia niż badanie pulsu kobiety”¹². Moralizowanie (*moralizing*) opiera się na nieufności wobec działania, w którym dopatruje się ukrytego występku. Moralizujący przedstawiciele wrzawy zakładają, że między działaniem a intencją pojawia się pęknięcie utrudniające nam rozeznanie w sytuacji. Stąd zjawisko „dobrej wiary” nadużywanej przez nieczne intencje opakowane w pozornie niewinne czyny. Spojrzenie moralizatora nie widzi więc nigdy świata ludzkiego działania „czystym”, gdyż zawsze przesłania je zniekształcające podejrzenie. Inaczej rzecz ujmując, interpretacja jest gotowa, jeszcze zanim określone działanie zakończy się i ujawni swoje konsekwencje. Sterne przekonuje, że działanie również „zdradza” intencję, ale w zgoła innym niż w przypadku moralizowania znaczeniu. Dla moralizatora „zdrada” ma charakter przestępstwa albo co najmniej wykroczenia; dla Sterne'owskiego bohatera przeciwnie — oznacza zgodność z przekonaniami nakazującymi pracę na rzecz dobrostanu, jeśli nie ogółu, to przynajmniej tych, których bezpośrednio dotyka działanie. Dlatego intencja działającego jest w tym przypadku równoznaczna z czystym spojrzeniem, wyraźnym widzeniem świata nieukrywającego się za pozorami. Odpowiedź na zarzuty rzecznika wrzawy udzielona w tym samym fragmencie *Podróży* jest więc następująca: „Tym lepiej: gdyż skoro moje intencje (*views*) są czyste, Eugeniuszu, nie dbam, choćby cały świat widział, jak to robię”. Wobec wrzawy rządzących światem możemy uciec się do nieartykułowanego wykrzyknienia lub dotyku.

15.

Są więc trzy ścieżki, którymi wędrujemy przez opowieść Collodiego. Pierwsza, wydeptana przez Gepetta, jest drogą mającą umożliwić nam „wyjście na ludzi”. Na jej początku jest drewniany *burratino*, na końcu „grzeczny chłopiec”, *un ragazzino perbene*. Druga, droga Kota i Lisa, ale

¹² L. Sterne: *Podróż sentymentalna*. Tłum. A. Ginczanka. Warszawa—Wrocław 1973, s. 66.

i Dyrektora Cyrku i tylu innych postaci, jest drogą tych, którzy zdołali urządzić się w świecie i przyswoić sobie zwodnicze taktyki ułatwiające spełnienie własnych planów i zamierzeń. To także droga gapiów i próżniaków, którzy swoją gadaniną wzmacniają bezrefleksyjną wiarę w obowiązujący porządek rzeczy, uznając go za najlepszy z możliwych i nie zauważając jego zwodniczego charakteru. Trzeci szlak, splełany, choć w istocie trudny do przewidzenia jedynie w bogactwie szczegółów, nie zaś w generalnym przebiegu, wytycza sam Pinokio. Przecina on dwie poprzednie trasy, splełając je z sobą, i choć pozornie łatwo go uznać za naganny, jednak faktycznie rzecz jest bardziej skomplikowana. Padający wciąż ofiarą swej łatwowierności i słabej woli pajacyk z jednej strony zdradza (i to, jak widzieliśmy, w przykry sposób) zamiary i szlachetne plany swego „ojca”, czyniąc wszystko, by nie „wyjść na ludzi”. Jego krnąbrność przekłada się na niechęć do nauki i pracy, która traktowana jest (w zgodzie z biblijną opowieścią o Upadku) jako kara i zło konieczne narzucone mu przez przeciwne i złowrogie siły. Lecz z drugiej strony, Pinokio dostosowuje się w swym postępowaniu do metod ludzkich, arcy-ludzkich. Wysłuchuje podszeptów świata, zrównuje krok z maszerującymi drugim traktem. Gdy Lis i Kot każą mu zasiać złote monety, uczyni to, rojąc „o drzewie, którego gałęzie uginają się od monet” (P, 83), lecz (być może wbrew zwyczajowej lekturze tekstu Collodiego) nie spieszy się z osądem.

16.

Po pierwsze, instytucja powołana do stróżowania porządkowi, sąd, do którego udaje się ze skargą Pinokio, jest absurdalnym, Kafkowskim urzędem porównywalnym z sądem, jaki odbywa się nad Alicją w traktacie Lewisa Carrolla, urzędem, w którym myli się ofiary ze sprawcami, a cała *polis* to w istocie ustrukturuwany beład, *città di Acchiappacitrulli*, miasto Huzia-na-Głupka (P, 87). Po drugie, szlachetny Gepetto zaczyna formowanie pajacyka w celu stykającym się z wymogami świata drugiego traktu. Dwuznaczność pojęcia „formowanie” jest interesująca. Z jednej strony odnosi się ono do fizycznego procesu wydobywania kształtu z czegoś, co być może w naturze posiada znaczącą formę, jednak w ludzkim świecie jest tylko nieforemną materią („Ledwie Gepetto znalazł się w domu, od razu wziął narzędzia i zaczął strugać swego pajacyka”; P, 13). Z drugiej — formowanie to kształtowanie w sensie wychowywania, powolnego wydobywania cech charakteru. Lecz Gepetto nie taił, że kształtować oznacza dostosowywać do wymogów świata.

„Zachciało mi się zrobić ładnego pajacyka. Niby z drewna, lecz niezwykłego. Takiego, co umiałby tańczyć, walczyć na miecze i wywijać salto mortale. Z takim pajacykiem zamierzam wędrować po świecie, żeby zarobić na kromkę chleba i szklankę wina” (P, 10). W pierwszym rzucie „wyjść na ludzi” oznacza (po pierwsze) nie więcej niż zdolność do wykonywania kilku mechanicznych czynności, do których zdolne jest ludzkie ciało oraz (po drugie) umiejscowienie w hierarchii ludzkiej społeczności, w której jedni są panami, a inni jedynie wykonawcami ich poleceń.

Po trzecie, nawet wiedza nie daje pewnej obrony przed światem drugiego traktu. W rozdziale 29. Pinokio bliski jest poprawy; jego szlak wydaje się zbliżać do pierwszej ścieżki, na której „wychodzi się na ludzi”. Dotrzymując słowa danego Wróżce, „na egzaminach przed wakacjami okazał się najlepszym uczniem w szkole, a jego postępowanie zostało ocenione jako godne pochwały...” (P, 143). Niemniej ulegnie powtarzającym się pokusom Krainy Zabawek, jakby siła zwodniczego świata była zbyt wielka dla ludzkiego indywiduum.

17.

Cóż więc znaczy „wyjść na ludzi”? Czy zawsze jest w tym zamierzeniu ukryta taktyka zmieniająca dobro w zło, cnotę w przewinę, przyszłość w koszmar? Czy „wyjść na ludzi” oznacza nasłuchiwanie historii i jej powtarzającej się wciąż lekcji, którą Walter Benjamin opisał, tak przenikliwie posługując się obrazem Paula Klee? Może więc trzeba uznać, że jest i drugi rzut wychodzenia na ludzi, który wprowadza urozmaicenie: **człowieczeństwo jawi się jako buńczuczna niezgoda na wypełnianie oczekiwań zgłaszanych wobec człowieka**. Gdy Gepetto wyrzeźbi oczy, te gapią się na niego beczelnie, usta natychmiast zaczynają śmiać się i szydzić, ręce zerwą mu z głowy perukę, nogi posłużą do raptownej ucieczki. *Burratino meraviglioso* zasługuje na to określenie o tyle, o ile wykorzystuje ludzkie zdolności do tego, by nie poddać się jasno określonemu i nacechowanemu pozytywnie modelowi bycia człowiekiem. Świerszcz opisze go zwięźle: „Biada dzieciom, które buntują się przeciw rodzicom i dla kaprysu porzucają rodzinny dom” (P, 21). Ale przecież to lekcja zbyt łatwa, zbyt dydaktyzująca, prowadząca do tego, że nie poszukuje się już własnych dróg bytowania, lecz „opiera się na powszechnie przyjętych poglądach”¹³. Ten cytat z *Upiorów* Henryka

¹³ H. Ibsen: *Upiory*. W: Idem: *Dramaty wybrane*. Tłum. A. Marciniakówna. Warszawa 2014, s. 119.

Ibsena jest szczególnie, gdyż wprowadza temat posłuszeństwa i wiedzy do następnego, w którym Pastor Manders (niczym wiele postaci Collodiego) karci panią Alving: „Przez całe życie była pani opętana nieszczęsnym duchem nieposłuszeństwa. Zawsze kierowała się pani ku temu, co bezprawne i wolne od wszelkiego przymusu”¹⁴. Można więc zapytać, czy Pinokio w całej swej bezczelności, nieposłuszeństwie i głupocie nie stara się nam uzmysłwić, że (1) życie nie jest jednokierunkową przemianą, lecz zapętlonym węzłem przemian; (2) ludzkie, arcy-ludzkie bywa zwodnicze i okazuje się zaprzeczeniem tego, co wyobrażaliśmy sobie jako „ludzkie”, oraz (3) wyjaśnienia nadawane życiu są bezsilnym zaklinaniem rzeczywistości przy użyciu zużytych formuł nieskutecznej magii.

18.

Bodaj najcelniejsze zdanie całej książki pojawia się, gdy wszystko zdaje się iść dobrze, a rzeczy przybrały pożądaną kierunek. Zdanie to brzmi: „Na nieszczęście w życiu pajacyków zawsze jest jakieś »ale«, które wszystko psuje” (P, 144). *Disgraziatamente, nella vita dei burratini c'è sempre un ma, che sciupa ogni cosa* — przestrzenią życia jest właśnie owo „ale”, *un ma*, które niekoniecznie wszystko „psuje”, ale na pewno wszystko zmienia.

19.

Być może w ostatnim zdaniu książki Pinokio jest szczęśliwy, że stał się „grzecznym chłopcem”, że „wyszedł na ludzi”, splatając wszystkie trzy ścieżki, o których była mowa. Ale pamiętajmy, że ciąg przemian nie skończył się; obok na krześle spoczywa pajacyk „ze skrzyżowanymi i zgiętymi w kolanach nogami” (P, 200). Towarzyszy temu ilustracja. Roberto Innocenti przedstawił na niej statecznego Gepetta i równie poważnego chłopca w szkolnym ubranku; ale cień padający na ścianę ma wciąż długi nos pajaca i zarys jego ciała. Pokój jest teraz schludny, to „piękny pokój, umeblowany i wystrojony z niemal elegancką prostotą” (P, 198), ale nie miejmy złudzeń: w każdej bezpiecznej scenie

¹⁴ Ibidem, s. 117.

kryje się przestrzeń inna, ciemna i niepokojąca, taka jak w pierwszych dniach przygód Pinokia: „noc była brzydka, zimowa. Grzmiało straszliwie, błyskało, jak gdyby paliło się niebo” (P, 26). „Wyjść na ludzi” można, jedynie pamiętając o tej podwójności, która konstituuje nasz los, który, o ile ma być na poważnie losem „ludzkim”, musi doświadczać „nie-ludzkiego”. Człowiek i manekin to dwie strony tego samego bytu. Pinokio przedziera się przez pustą przestrzeń miasteczka, w którym wszystko zamknięte na głucho, i które wygląda „jak wymarłe” (P, 26). To los każdego manekina stanowiący drugą scenę ludzkiego losu. Gdy Paul Eluard pisze o lalce Hansa Bellmera, pisze właściwie o Pinokiu, czyli o nas:

W domu z obłuzowanych desek, o dziurawym dachu, na schodach, których stopnie wymoszczono starymi butami — jest toporna, nieprzenikniona i szorstka. Słowem, jest sama. Sama w błotnistym i zimnym otoczeniu, sama i bez oczu, nieubłagana sama. To gdzie indziej czyste powietrze spada jak grom na pozory wspólnego życia¹⁵.

20.

Nie wolno nam zlekceważyć tego *memento* nawiązującego do szczególnego pokrewieństwa człowieka i drewnianej marionetki. Braterstwo ludzi nie będzie „ludzkie”, jeśli nie będzie pamiętało o *fratelli di legno*, braterstwie „drewnianej rodziny” (P, 40). Dopiero wtedy nasze życie zachowa możliwość bycia „wdzięcznym” w podwójnym znaczeniu tego słowa. Jako istnienia przyjmującego świat jako „oczywisty” (w Agambenowskim sensie bycia „nienaprawialnym”¹⁶), gdzie oczywistość oznacza specyficzny sposób angażowania się w świat nawet wtedy, a może nawet szczególnie wtedy, gdy wydarzenia nie układają się po naszej myśli. Mówiąc krótko, ta wdzięczność to czynienie dzięki za dar uczestnictwa w świecie. Ale skoro mowa o marionetkach, nie możemy nie wspomnieć i o drugim rodzaju wdzięczności, w którym pojęcie to odnosi się do naszego sposobu bycia, szczególnego i nam tylko właściwej modły „noszenia” ciała w świecie i „w-noszenia” ciała do świata. To wdzięk, o którym pisał Heinrich von Kleist w eseju *O teatrze marionetek*,

¹⁵ P. Eluard: *Mgliste gry lalki*. Tłum. G. Szymczyk-Kluszczyńska. W: *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902—Paryż 1975*. Red. A. Przywara, A. Szymczyk. Gdańsk 1998, s. 40—69.

¹⁶ G. Agamben: *Wspólnota, która nadchodzi*. Tłum. S. Królak. Warszawa 2008, s. 97—99.

i który przyznawał właśnie lalkom i bytom mechanicznie poruszonym. W przeciwieństwie do człowieka nie są one świadome swych ruchów, nie odgrywają przypisanych im ról, nie studiują swych gestów, doskonalać stopień ich dostosowania do wymagań okoliczności. To bowiem jest „wdzięczeniem się” będącym swoistym zaprzeczeniem wdzięku. Píše Kleist: „[...] wdzięk przejawia się znowu, gdy świadomość przejdzie niejako przez nieskończoność; przeto najczystszy wydaje się on, w takim ciałośształcie ludzkim, który świadomości zgoła nie ma, lub w takim, który posiada nieskończoną, to znaczy, w manekinie lub też w Bogu”¹⁷. Człowiek żyje więc jako człowiek, poruszając się na granicy nie-ludzkiego, i „wyjść na ludzi” może za pośrednictwem braterstwa drewnianej/zwierzęcej/boskiej rodziny. Gdy w ostatnim rozdziale Pinokio kolejno rezygnuje ze swych pragnień na rzecz pomocy innym, odczytujemy tę serię jako rezygnację z życia określonego kategoriami przyjętymi ustalonym porządkiem rzeczy, który uprawomocnia nasze dochodzenie do własnych, osobistych celów. W zasadniczym sensie, to, co dobra Niebieskowlasa Wróżka nazywa „dobrym sercem” („Za twe dobre serce wybaczam ci wszystkie hultajstwa, których się dopuściłeś do dzisiaj”; P, 198) jest niczym innym, jak dochodzeniem do „serca” bytowania, a to, jak przekonuje Kleist, a pewnie również i Collodi, jest zawsze po części nie-ludzkie.

¹⁷ H. von Kleist: *O teatrze marionetek*. Tłum. Y. Rz. W: *Gry lalki*. Hans Bellmer..., s. 95.